

Sárközy Bence

„A SUPER MARIÓBAN AZ A LÉNYEG, HOGY AZ ÉLET
TÜKRÖZŐDIK BENNE”¹

„Aki Amerika földjére lép, az még ma is ebbe az «életmód-vallásba» csöppen, amiről Tocqueville beszélt. A száműzetés és a belső emigráció kikristályosították az életmódnak, a sikernek és a cselekvésnek mint az erkölcsi törvények mély illusztrációjának ezt a materiális utópiáját, és bizonyos értelemben primitív színpaddá formálták.”

(Jean Baudrillard: Amerika)²

„Marry me girl be my fairy to the world
Be my very own constellation
A teenage bride with a baby inside
Getting high on information
And buy me a star on the boulevard
It's Californication (...)
First born unicorn
Hard core soft porn
Dream of Californication
Dream of Californication”

(Red Hot Chili Peppers: Californication)

„Túlzást akarok – mondja Didier. – Red Hot Chili Pepperst akarok. Energiát akarok.”

(B. E. Ellis: Glamoráma)³

„Úgy tűnt, az «ambivalencia» szó foglalja össze mindazt, amit egymás iránt érzünk...”

(B. E. Ellis: Glamoráma)⁴

¹ Bret Easton Ellis: *Glamoráma*, ford.: M. Nagy Miklós, Bp. 2000. Európa, 38.

² J. Baudrillard: *Amerika*, ford.: Tótfalusi Ágnes, Bp. 1996. Magvető, 97-98.

³ Ellis: *Glamoráma*, 90.

⁴ Ellis: uo. 130.

„Minél jobban nézel ki, annál többet látsz be”⁵ – nyilatkoztatja ki Victor Ward számos ízben Ellis *Glamorámájában*, és olvasóként a dolgunk, hogy hinni próbáljunk neki, egyfelől, mert a kinyilatkoztatásoknak ezt kell kiváltaniuk belőlünk, másfelől, mert hinni bizonyos értelemben *menő*. Menő abban hinni, ami menő, és menő annak hinni, aki menő, még akkor is, ha a narrátor a regényben azt úgyszintén többször is kinyilatkoztatja: „A menő nem menő. A nem menő a menő.”⁶; és ha már hivatkoznia kell, valamely „magasabb” autoritásra, akkor, ahová passzol, beékel egy életigazságot, mondjuk az egyik U2 számból: „*Lesiklunk a dolgok felszínén*”.

A regény narrátora huszonhét éves fotómodell, és kvázi sikeres. Ezek a tulajdonságai feljogosítják arra, hogy prófétáljon, hiszen ha nem is üdv-, mindenképpen szenvedéstörténet az övé, annak olvassuk⁷ mintegy. „Én egyszerűen csak szeretnék valami olyat csinálni, ami teljesen az enyém – mondom – Ahol nem vagyok... kicserélhető”⁸ –, és ez a szándéka az, ami a regény során folyamatosan ellehetetlenül. Mégis, mivel ő beszéli el, ő egyedül az is, aki értékelhet (úgyis, mint aki értéket adhat), és mi, olvasók vagyunk azok, akiknek ezeken a felszínes, de pontos értékeken keresztül kell górcső alá vennünk Victor Ward világát, a sztárok világát, vagyis voltaképpen valamiféle „isteni szférát” az olvasás közben egyre inkább ellehetetlenülő, *emberi* nézőpontunkból kiindulva. Ráadásul ezt az olimposzi miliőt a szöveg aprólékos tárgyábrázolása és dokumentáltsága ellenére is mitikus homály, pontosabban a hősök sematikus/nem-életszerű ábrázolása nyomán keletkezett homályosság lengi körül. Az általam olvasott magyar⁹ és idegen nyelvű

⁵ Ellis: uo. 359.

⁶ Ellis: uo. 28.

⁷ „A szöveg ráadásul úgy alakítja az implicit olvasó lehetőségeit, hogy a topmodellek árnyékában kezdetben ironikusan szemlélt Ward alakját később mind több részvét, sőt aggódó együttérzés övezzé.” – Kulcsár Szabó Ernő: *Bret Easton Ellis: Glamorama*, In. Élet és Irodalom, XLIV. évfolyam, 34. szám, 2000. aug. 25. (Ex Libris)

⁸ Ellis: *Glamorama*, 117.

⁹ Itt elsősorban a már idézett Kulcsár Szabó Ernő-írássra és a fordító, M. Nagy Miklós méltatására gondolok, melynek webes elérhetési helye: <http://www.c3.hu/~eufuzetek/1/7easton.shtml>. Ez utóbbiból származó, idevágó szövegrészlet: „Ellis végig bizonytalanságban tartja az olvasót: sosem tudni pontosan, hogy a megtervezett, forgatókönyvben megírt – persze, ki tervezte meg?, ki írta meg? –, filmszalagra vett történet a valóság mekkora részét fedi le; hogy mi van – van-e valami? – azon kívül, s az a valami hogyan szüremkedhet vagy robbanhat be a filmbe stb.”

recenziók mindegyike fontosnak tartja kiemelni, hogy jobbra eldönthetetlen a történetben, mi az, ami film, és mi nem az. „És valóban, a Glamoráma elfogulatlan – saját ideológiai értékeitől tehát a kanti értelemben szabad – befogadójának éppen egy olyan szövegvilágban kell eligazodnia, ahol tényleg nincsenek segítségére a referenciális olvasás szabályai. Egyszerűbben szólva képtelenség különbséget tenni a hőssel «valójában», illetve filmszereplői minőségében megtörténő események között. A regény megalkotottságának legfőbb különossége abban van, hogy az olvasást olyan narratív alakzatok részesítik esztétikai tapasztalatban, amelyek előbb fölépítik, majd észrevétlenül hatástalanítják is saját vonatkozathatóságuk szabályait. (...) Márpedig ha tisztán nyelvi és narratív eszközökkel eldönthetetlen a jelentésképzés irányultsága, a dolgok «megítélésében» érdekelt befogadó képtelen lesz alátámasztani olvasata «érvényét».”

Mivel úgy gondolom, hogy a meglehetősen európai, esztétizáló olvasás mellett egy jóval populárisabb, az érzelmes-akciós ponyván nevelődött, *beleélés*es olvasói attitűd is ellehetetlenül a szerep és élet, film és valóság, érték és már-vagy-még-nem-érték billegtetésében, a mindenkori olvasó számára a befogadási folyamatban, Victor Ward „meghallgatásán” kívül (és azon kívül, hogy elhiszi neki, a történet végül is majdcsak összeáll) már tényleg nem marad semmiféle aktív részvételi lehetőség.

„... minimalista látványt akarok, semmi spécit. Olyan félig indusztreált, félig elitiskolását.” Ahhoz, hogy egy regénynek ne legyen (intencionált) erkölcsi mondanivalója, nyelvének, minimum, minimalistának kell lennie; ahhoz pedig, hogy ez sikerüljön, úgy tűnik, minimum, amerikainak. Állításom igazolásaképpen remélhetőleg nem szükséges belebonyolódnom, mondjuk, Ellis *Amerikai Psycho*jának és Hazai Attila *Budapesti skizó*jának komparatív-stilisztikai bemutatásába, de ezt, ha kellene, sem szándékozom megtenni. Kimentem magam egy „úgy tűnikkel”, és csak annyit teszek hozzá, hogy ezt a meggyőződésemet nyilvánvalóan olvasmányélményeim alakították ki bennem. Triviálisan fogalmazva: regényszempontból Európa nem tudja azt – pontosabban nem úgy tudja –, mint Amerika, és ez azt is jelenti, hogy az olvasás szempontjából is különbözőek vagyunk. Az előzőeket figyelembe véve pedig nyilván én sem tudok nem európaiként olvasni, ami persze nem lehetetleníti el egyúttal azt is, hogy beszéljek erről, és ezzel együtt beszéljek a csodálat okán kiváltódott gyanúmról a *Glamoráma* kapcsán. Minderre a legalkalmasabb, azt gondolom, ha példával kezdem.

Van az a rész (IV./28.) például a regényben, ahol egy biszex szeretkezéséről számol be az elbeszélő. Amikor olvasom, az a gyanúm, hogy ezt ennyire egyszerűen/tárgyszerűen, hogy csak így a „dolgok felszínén siklik”, csakis a felszínt érinti, nem lehet. Nem tud többet, mint egy kamera. Külsőséges és közönséges:

akárcsak egy pornófilmben. Ugyanakkor a narrátor így éli meg a mondásban, olvasóként az elbeszélőben, az elbeszélésben: „A zuhany alatt állunk Jamie és Bobby közös fürdőszobájában, és Bobby megcsodálja, milyen szépen lebarnultunk ma a jachton, hogy milyen meghökkentően fehér a bőrünk ott, ahol a boxeralsónk eltakarta, és hogy milyen mintákat hagyott Jamie bikinije, szinte ragyog ez a fehérség a fürdőszoba félhomályában, zuhog le ránk a víz a masszív króm zuhanyfejből, és mindkettőnknek éles szögben feláll a farka, és Bobby elkezd verni a saját merev, vastag bránerét, feszesen lógnak alatta a tojásai, vállában megfeszülnek az izmok, ahogy dolgozik magán, és rám néz, találkozik a tekintetünk, és kásás hangon morogja: – A faszodat nézd haver! – és lenézek a saját farkamra, amit én is verek magamnak, és az izmos lábomban is gyönyörködöm közben...”¹⁰ A narrátor klipszerűen vezeti a tekintetem a saját, vagyis Victor Ward tekintetén keresztül, minthogyha kamera volna, és közben a tárgyi világ részeként azokat a kamerákat is lencsevégre kapja, amelyek őt filmezik. („Hol vannak ezek a fényképezsek? Egyáltalán, ki fényképez itt?”¹¹) Ezen felül pedig magát is, mint tárgyat látja: az optika a gépet figyeli, aminek ő az optikája (tükör-ország). Egy kamera kalandozásai, akit Victor Wardnak hívnak, és aki mindent és mindenkit, aki vagy ami számára menő – és esetleg a kontraszt végett kevésbé menő – megörökít, még önmagát is (meta-kamera), és közben semmi töprengés, semmi „közben”, semmi helykitöltés, csak ami látszik, ami mutatja magát, és akként, aminek mutatja magát. A regényszereplők – természetesen a főhőst is beleértve – a saját karaktereiket alakítják, és elvitathatatlan tőlük az a profizmus, amellyel megformálják önmagukat. Szintúgy elvitathatatlan részükről az önelégedettség is, amely egy testépítő önelégedettsége: tudják, hogy jók, azért dolgoztak, hogy jók legyenek, az eredmény garantált, kézzelfogható. Jók, szépek, kemények, barnák, gazdagok, jólöltözöttek, kíváncsiak, híresek, elismertek, fotogének: menők. És mindez a külsőséges tökély barokk burjánzásában.

Ebben a regényben csakis leírás van és legfeljebb a már említett kinyilatkoztatások, a „valódi” dialógus a narrátor folytonos, szándékolt vagy véletlen *félreértései* okán minduntalan ellehetetlenül, ezen kívül pedig nincsen benne semmiféle jelentéskibővítő lélekelemzés. Ezáltal a külsőleges szemlélet által teremti meg a nyelv következetes felszínén maradását. Minden kívül van, bele sem próbál piszkálni az érzelmekbe, a sajátjába vagy az olvasóéba. „Minthogy a regényben bármi csak az őt helyettesítő jeleken keresztül válik megértett

¹⁰ Ellis: uo. 469.

¹¹ B. E. Ellis: *Amerikai Psycho*, ford. Bart István, 2001. Bp. Európa, 297.

tapasztalattá, a szimulakrumnak (itt az elbeszélés szövege, ott a videofölvételek, a filmezettség és a számítógépen manipulált fényképek) ez a kijátszhatatlansága egyszerűen fölszámolja másolat és eredeti elválasztásának lehetőségeit.”

Az egzisztencia-, az identitás-problémakör kvalitatív jellegű aspektusai legfeljebb a whisky, az étterem vagy az ing megvásárlásában nyilvánulnak meg, a kvantitatív pedig abban jelentkezik, hogy vajon egy példány létezik-e Victor Wardból. Ezt a problémakört mintegy beharangozza, hogy a narrátor találkáját a barátnőjével, Chloéval – a regény harmadik oldalán – a Doppelgänger’s nevű helyre beszéli meg. A későbbiekben állandóan ismétlődővé válik, hogy Victort összetévesztik valakivel, és több ízben olyan fényképeket is mutatnak neki, amelyek tudomása szerint nem róla készültek, pedig láthatóan ő van rajtuk. Legvégül sikerül sajátmagával/hasonmásával telefonon beszélnie, és arról a *másikról* az is kiderül, hogy mindenben átvette a szerepét, elvette a szeretőjét, a munkáját, a lakását, és most éppen ő a „Tuti Fiú”. Az *Amerikai Psycho* olvasmányélményével az emlékezetünkben könnyedén megsejthetjük már az elején, hogy a *behelyettesíthetőségi* problematika ezen a regényen is végig fog vonulni, mivel a *Psychó*ban a wall street-i yuppie-k – közülük is leggyakrabban a főhős-sorozatgyilkos, Patrick Bateman –, amikor összekeverik szándékoltnak vagy véletlenül egymást, hallgatnak a másik/kapott névre, egyáltalán nem zavarja őket, tökéletesen betöltik egymás szerepét.

Hogy néhány vonatkozásban összehozható a két regény, azt többek közt egy olyan, figyelmet érdemlő szöveghely mutatja, ahol is megjelenik a *Glamorá*ban Patrick Bateman figurája, aki, úgy tűnik, gyilkolászva bár, de gond nélkül átvészelte a nyolcvanas éveket, és a kilencvenesekben is megállja a helyét. Talán még csak nem is öregedett. Lehet, hogy még mindig huszonhét éves, akárcsak Victor; mivelhogy úgy néz ki, ez a főhősök és a fontos emberek egyetlen elképzelhető életkora Ellis ábrázolt világában, és a huszonnyolcadikat betöltve bizonyos értelemben már mindenkinek vége¹².

„Patrick Bateman, aki egy halom újságíróval van, meg egy jól ismert filmproducer három fiával, odajön, kezét ráz velem, végigméri Chloét, megkérdi, mi van a klubbal, meg hogy nagy buli lesz-e holnap este, hogy Damien meghívta, a kezembe nyom egy szivart, és fura foltok vannak az

¹² „– »Milyen közel vagyok a halálhoz?« – Hallgat egy sort. – Nem hiszem, hogy ilyen dolgokra kell gondolnom huszonnyolc éves koromban. Nem hiszem, hogy ilyen dolgokra kellene gondolnom a Barney Greengrassban. – Hát, Bill, pedig tényleg huszonnyolc éves vagy.” – Ellis: *Glamorá*, 46.

öltönye hajtókáján – Armani, és kábé annyiba kerül, mint egy jobb fajta járgány.

Megy, mint a karikacsapás, haver – mondom.

Tudod, szeretek az események sűrűjében lenni – mondja, és Chloéra kacsint.¹³

Lényeges mindkét regény szempontjából az is, hogy – mint már utaltam rá, és a beidézett szöveghelyek is egyértelműen megmutatják – a főhősük a legjobb és legmagasabb körökben forgolódik. A hírességek világa tehát a regények háttere, vagyis az a világ, amelyről a hírek, ahogyan a nevek is folyamatosan születnek, és kopnak ki a használatból; folyamatosan van róla valamilyen hír – a hírek által minden egyes pillanatban jelen van. Victor Wardot ezért, csakúgy, mint Patrick Batemant az ebben a világban való jártassága, a beavatottsága teszi részben érdekessé a számunkra. Visszaulva tehát a dolgozatom legelejére, hiszünk abban, hogy Victor hírességekről szóló híreinek és a menőség aktuális transzparenszeinek – tusfürdőtől a nyakkendőig – hihetünk, hite(l)t érdemelnek, és főként, hogy feltétlenül tudnunk kell róluk. Vagyis olyanképpen, akárcsak a reklámokban vagy a bulvársajtóban, egyfelől van egy világ, amely azáltal létezik, hogy tudunk róla, másfelől vagyunk mi, akiknek kényszerű kötelességünk, hogy tudjunk róla, mert miről is kellene tudnunk, ha nem azokról, akikről/amikről mindenki tud. A hírességekről és az újnak deklarált dolgokról való ismeretszerzés szándékának legfőbb mozgatója, hogy nem akarunk *mások* lenni, mint a(z *informált*) többiek. Nem akarunk kívül maradni, kimaradni ebből a pompás, populáris, (amerikai típusú) földi mennyországból, ahol minden és mindenki – az is, aki/ami nem – menő, mert így mi is legalább egy kicsit annak érezhetjük magunkat. Meg akarjuk ismerni a mintát, hogy tudjuk, mi a divatos és mi nem az, és hogy kik azok, akiknek megadatott, hogy képviselhetik számunkra a divatot, mint a *menőség* aktuális manifesztációját, mint az időszerű minőséget. (A menőség tehát ebben a szóhasználatban a transzcendens témakörbe tartozó fogalom, a divat pedig – mint fenomen – ennek megfelelően a mitikusba.)

Csak hálánkkal adózhatunk a hírességeknek azért, mert lehetővé teszik a számunkra, hogy érdeklődhessünk irántuk, nyomon kövessük őket, és hálánk abban fejeződik ki, hogy érdeklődünk irántuk, vagyis megteremtjük számukra annak a lehetőségét, hogy ideig-óráig menők maradhassanak. Ők mutatják a fényt, amit látni akarunk. Kiszolgáltatottak, mivel hírességükkel minket szolgálnak ki. Akaratuk

¹³ Ellis: *Glamoráma*, 61-62.

szabadsága, a magánélet feltételei, saját érzelmeik kifejezésének és saját identitásuk alakításának szándéka szükségszerűen ellehetetlenül a vágyaink általi létezésük kényszerűségei, vagyis az ezeknek a vágyaknak való megfelelés kötelezettsége okán; mivel meg kell felelniük az őket kémlelő számtalan kamerának. („A vágy olyan dolog, amihez már jó régóta nem volt szerencsém...”¹⁴) Azt mondják róluk, és ők is azt mondják önmagukról, amit elvárunk tőlük, ezenfelül pedig a róluk szóló beszédnek megfelelőnek mutatják magukat. Azzá válnak, aminek mutatják magukat, azonosulnak a hír alanyával: ami csak róluk szól, azok ők. „Mi van akkor, Victor – Bobby nagy levegőt vesz és még jobban magához szorít –, mi van akkor, ha egy napon átváltoztál valakivé, aki nem vagy.”¹⁵

A Victor Ward által bemutatott világnak ezek a legfontosabb problémái; miközben ő csődöt mond mint személyiség, ezek a problémák beszélődnek el mögöttesként, hogy mintegy a bulvársajtó információtöredékeiből összeollózva, a narrátor érzelmeiktől mentes masinájának *tiszta* lencséje elé sorakoztatva nagyregény-struktúráként fogadhatunk be őket. Az elbeszélést a Batemanéhez hasonló végtelen aprólékosság, a pop-kultúrában való szinte akadémikus elmélyültség és up-to-date tájékozottság jellemzi. Victor Ward rövidke életrajzában a vezérfonal, melyre a kilencvenes évek eseményei, alakjai-alakzatai, eszméi és a korra jellemző esztétikuma(i) – az esztétikum fogalmát Baudrillard *A rossz transzparenciája*¹⁶ c. könyvének „Transzesztétika” fejezetében megfogalmazott jelentésben használom, ezért is engedhető meg a többes szám – felfűződnek, kialakítva ezáltal a nagyobb történetet, az összetartozás illúzióját. Azért használom az illúzió kifejezést, mert a rendszer, amely ily módon, ideiglenesen, mintegy csupán a tételezés szintjén létrejön, a regény végére szét is hullik. A narrátor egyre inkább nem tudja, hogy a története – amit mi a szakmai csúcsra kerülésétől a bukásig tartó rövidke életrajzszekciaként, azután pedig abszurd, hallucinatorikus felvillanásokban megjelenített leépülésként ismerünk meg – saját története-e, és amennyiben igen, mennyire az; vagy esetleg sokkalta inkább egy másik történet, másnak a története. „Hisz ahogyan a visszafelé számozott fejezetek folyamatosan elsorvasztják a történet referencializálhatóságának feltételeit, úgy a főhős sem kedvezményezettje már, hanem mindinkább áldozata szimulakrum és

¹⁴ Ellis: *Glamoráma*, 126.

¹⁵ Ellis: *Glamoráma*, 405.

¹⁶ Jean Baudrillard, 1997. Balassi Kiadó, 18-22. Baudrillard szerint (posztmodern) korunkban minden esztétikum má vált, ezáltal nem megszűnt az esztétika, hanem mindennek létrejött a saját esztétikája, vagyis minden dolog a saját magára jellemző esztétikai értékkel bír.

valóság fölcserélhetőségének”¹⁷. A fonál elvész, a történetben végül létre sem jött identitás-próbálkozás szertehullik. Victor nem tudja, hogy egy pokolian kegyetlen, emberség és érzelmek nélküli bűnbanda nagy összeesküvésének hálójába gabalyodott-e, melynek, olykor úgy tűnik, hogy végső mozgatója a saját apja – a történet szerint ez a legelfogadhatóbb koncepció a számára –, vagy a drogok és a szeszek, a felpörgetett élet hatására saját maga hullott szét annyira, hogy már nem képes többé a világot „élhető rendszerként” látni. Bizonytalan, akárcsak Patrick Bateman, akinek az áldozatai, ha csak a róluk hallható pletykákban is, de „tovább élnek” haláluk után a regényvilágban. A történet végére környezete már csak darabjaiban, kollázsszerűen, a kauzális összetartozás adta értelem hiányában érzékelhető Victor számára, és ezáltal a számunkra szintén. Az események tételezett, vagy inkább csak remélt linearitása az identitás, a személyiség linearitásával együtt menthetetlenül elvész; ezáltal a kilencvenes évek pop-kulturális ellentmondásossága és általában a pop-kultúra ellentmondásossága folyamatosan bukik ki az elbeszélésből, miközben előrehaladunk az olvasásban.

Amint a *Psycho* mellékszereplői/tárgyai a 1980-as évek tv-, film-, könnyűzene-, divat- és üzleti-politikai közszereplői, vagyis azok a híres emberek, akiknek a 80-as években volt hírértéke, úgy a *Glamoráma* a 90-es évekből merítve teszi ugyanezt, nem kevesebb alaposítással. A változás éppen csak annyi, amennyi ez idő alatt a valóságban történt (például a regényvilág megszerette a U2-t, és már nem „int” Bonónak senki, mint Patrick Bateman a *Psychóban*, mikor az énekes „lenyújtja a kezét” a színpadról, hogy menjen arrébb). A befogadhatóság szempontjait tekintve ez a témasajátság nyilvánvalóan következményekkel jár: a regény bizonyos tárgyainak és kijelentéseinek csakis azok számára fellelhető a referenciájuk, akik beavatottak a 90-es évek populáris hírvilágában. Ez nem jelenti persze az ebbe a körbe bele nem tartozók számára a regény világának olvashatatlanságát az olvashatatlanság szűkebb értelmében, viszont arra kényszerülünk, hogy bevezessük a szó tágabb értelmét a tárgyalt valósággal kapcsolatban. A *Glamoráma* „ideális olvasója”¹⁸ csakis egy a fent említett korszakba

¹⁷ K. Sz. Ernő: i.h.

¹⁸ Ellis regényének ideális olvasó-problematikája kapcsán érdekes lehet a szerző szájából elhangzó alábbi szövegrészlet a két részes (az első 1996. nov. 4., a második 1998. okt. 22.), Jaime Clarknak adott interjúból (<http://come.to/bretheaston>). „In fact the guy I dedicated American Psycho to, Bruce Taylor, couldn't even get through American Psycho; he said it was "too hard". He said he read the sex scenes. He also didn't want me to dedicate this book to him, once he found out what it was about (laughs) and he begged me to take his name off the dedication. The book had to be dedicated to him, mostly because he was the one person who really taught me what's funny and what's not. And I always looked at American Psycho,

beavatott amerikai lehet, rajta kívül az olvasás során mindenki Alizzá változik, és bolyongani kényszerül ebben a számára esetenként értelmetlen/jelentéstelen, olykor „csodás”, abszurd vagy természetfeletti panelekkel is operáló tükör-országban.¹⁹ Természetesen tehát az olvasó informáltságának mértékében változik, hogy minek és miképpen tud jelentést tulajdonítani. Az említett, ideális olvasótípuson kívül az összes többi interpretáló csodálkozó kultúr-turistaként kalandozik a regényvilágban(/regény-Amerikában), folyton-folyvást félreismerve, amit felismerni vél. Ez adja meg a regényvilág olvashatatlanságának – a referencia ismerete híján való olvashatóságnak – a tágabb értelmét. Ha nem értjük is, képesek vagyunk ezzel az aspektusával nagyvonalúan bánni, ahogy példának okáért Balzac *Elveszett illúziók* c. regényében sem elviselhetetlenül zavaró és ezáltal a továbbolvasást ellehetetlenítő tényező a számunkra, hogy a kor nyomdatechnikáját részletező szövegrészek átugorható, bő lére engedett csevegésnek tűnnek a történet cselekmény-követése szempontjából. Nagyrészt informálatlanságunk okán a *Glamoráma* szubkulturális és más-kulturális jelentéstartalmai éppúgy csodálatra késztetnek, mint Baudrillard *Amerikájában* az európai embert – aki nem tud nem turista lenni – az USA szembetűnő, ugyanakkor érthetetlen különbözőségei; vagyis kénytelenek vagyunk felismerni a számunkra rejtőzködő értelem mások számára való egyértelmű jelenlétét, a kultúrafüggő jelentéskülönbségeket. Ezen felül pedig a jelentés távolléte és a jelentő hely előttünk levőisége, denotálhatósága feszültségében olykor hajlamosak vagyunk többet sejteni, mint ami van. A meg-nem-érthetőség, az idegen/másik értelem egyfelől csodálatot vált ki belőlünk, a megértésből kimaradó turista csodálatát, másfelől gyanakvást a csodálatkeltő dolog idegenségével szemben. Gyanakvásunk képes akár olyan többletértelemmel is felruházni a szöveget, amellyel a referencia magabiztos ismeretével bíró ideális amerikai olvasó nem számol, és – a baudrillard-i európai-amerikai dichotómiát tekintve – nem is számolhat. Itt a jelentés-importálás ellehetetlenülése az, ami szerintem Ellis regényei kapcsán igazán izgalmas. Vannak jelentések, melyek Baudrillard szavaival: „nem hajlandóak átkelni az óceánon”. Például a regény tele

as sick as this might sound, as a really funny book. And I know that all the humor in that book comes from hanging out with this guy, Bruce Taylor, who still is the funniest person I know and he doesn't read books. He has a really dark, twisted sense of humor that I didn't have before I met him.”

¹⁹ „Ez azonban csálóka realitás. Bizonyos, egyre szaporodó motívumok már itt, ebben az első, könnyed részben lassanként kialakítanak valami dosztojevskiji-kafkai hangulatot, s a realitás síkja mellett a művet szinte észrevétlenül emelik meg a fantasztikum, a modern világot kísértetiesen leképező vízió szintjére.” – M. Nagy Miklós: uo.

van olyan poénokkal, melyek a beavatatlan olvasó számára – aki nem ismeri azt, akinek/aminek a kárára az elbeszélő humorizál – érthetetlenek, ezért (és azért, mert ugyanakkor felismeri az adott jelentés szöveghelyet) pontos referencia híján (vagyis mert számára lokalizálhatatlan a referencia) hajlamos iróniát felfedezni ott, ahol az irónia lehetősége az utalás egyértelműsége miatt egy beavatott számára nyilván fel sem merülne. („Amennyiben az európai gondolkodásban a tagadás, az irónia és a szublimálás uralkodik, az amerikai gondolkodást a paradoxon uralja – a tökéletes anyagság, a mindig új evidencia, a kész tények legalizálásának paradox humora, a dolgok naiv láthatóságának humora mindig meglep bennünket, miközben mi magunk a déja-vu nyugtalanító idegenszerűségében és a történelem átláthatatlan, tengerzöld transzcendenciájában forgolódunk.”²⁰)

A világ-konstruáló tényezők helyesen-értésének lehetetlensége (mely egyúttal szükségyszerűen a másként-értés előidézője) az olvasás folyamán állandó jelenlétével az olvasás mint megértés kultúrafüggésére mutat, vagyis a másként olvasásra mint a másként megértés, az értelem-különböződés játékára.

Victor Ward a regény elején a megnyitásra váró új klubjának falán zavaró pettyeket talál, melyek jelenléte szerint az összkép tökéletességének elrontását célozza. Válaszokat keres ezekre a pettyekre, lehetséges magyarázatokat. „– Victor, senki sem tagadja a pettyek létezését – mondja Peyton óvatosan. – De bele kell helyezned a pettyeket egy... ööö... szóval egy bizonyos kontextusba.”²¹ Victornak és a regény olvasójának eleinte szándékolt feladata a pettyek kontextusának megteremtése, vagyis az olvasat mint értelemmel bíró struktúra kialakítása: a hermeneuszis, tehát a történet megértése, a tanulság(ok) levonása, a patchework-höz hasonlatosan tált információ-foltok struktúraként való fel/félreismerése – hírszerzés. Az olvasó úgy olvas, akárcsak Victor Ward, együtt olvas Victor Warddal, nem is tehetné másként, mivel ez Victor Ward története, vagyis az a linearitás, amiben az események kaotikus egymás-mellett-levőségét a narrátor a maga szemszögéből – egy darabig legalábbis – történetként ismeri fel, olyan történetként, melyről később kiderül, hogy nincsen, és nem is lehet vége. A koherencia nem jöhet létre, és a legbanálisabb magyarázat is oda van mondva az arcunkba (Victoréba és a miénkbe): „– Akarod tudni, hogy mire végződik ez az egész? – kérdezte Chloe, lehunyva a szemét. Bólintottam. – Vedd meg a jogokat – suttopta.”²² A kontextus, a beteljesülés már csak azért is végképp elhalasztódik,

²⁰ Baudrillard: uo. 108.

²¹ Ellis: *Glamoráma*, 17.

²² Ellis: *Glamoráma*, 655.

mivel a főhős destruktív magatartása főként efelé irányul. Amíg Patrick Bateman a külső világ kontextusán tesz folytonosan erőszakot elpusztítva egyes elemeit, Victor Ward önmagát pusztítja, ezáltal törli el a lehetőségét is a kontextus létrejöttének.

A *Glamoráma* narrátorának kedvenc regénye a *Végső kijárat*, és a szövegben ebből is a „Menekülés egy nejlonzacskó segítségével” c. fejezetet emeli ki²³. Mivel a környező szövegrészlet valószínűsíti a mű valós létezését, az olvasó(én) utánanéz az Interneten vagy másutt, hogy valóban van-e ilyen, nyilvánvalóan amerikai, kortárs bestseller, hiszen ez vallana a leginkább Victorra. És tényleg létezik egy ilyen című könyv, ráadásul 1997-es, ezen felül pedig valóban bestseller, csak hogy egyáltalában nem regény (és nincsen ilyen fejezetcíme a tartalomjegyzékben, hacsak nem az eset a „Bizarre Ways to Die” fejezeten belül tárgyalódik). A szerző Derek Humphry, a könyv angol címe: *Final Exit: The Practicularities of Self Deliverance and Suicide for the Dying*²⁴, és az eutanáziával kapcsolatos problémakörrel foglalkozik – egyáltalában nem a fikcionálás szándékával. Az opus kiválasztása a lehető legpontosabban vall Victor Ward személyiségéről, amely a regényben fokról-fokra széthullani látszik. „Ami számít, az az akarat, amely előidézte ezt a pusztítást, nem pedig a következménye, mert az csak dekoráció.”²⁵

A legutolsó fejezetben Victor Ward egy képet nézeget a Principe di Savoia

²³ „Mikor visszamentünk a Chateau-ba, CD-k heverték szanaszét a lakosztályban meg üres Federal Express csomagok. Úgy tűnt, az »ambivalencia« szó foglalja össze mindazt, amit egymás iránt érzünk, vagy legalábbis Chloe ezt mondta. Hajba kaptunk a Chaya Brasserie-ben, háromszor a Beverly Centerben, egyszer a Le Colonialban, a Nick Cage tiszteletére adott vacsorán, és még egyszer a House of Bluesban. Azt mondogattuk egymásnak, hogy nem számít, hogy kit izgat, hogy le van szarva, és tényleg könnyűnek is tűnt leszarni az egészet. Egyszer, amikor összevesztünk, Chloe leparasztozott, és azt mondta, kábé annyi bennem a becsvágy, mint egy parkolóőrben. Nem volt igaza, de nem tévedett. Ha épp a Chateau-ban kaptunk hajba, akkor utána nem volt hely, ahová mehettünk volna, csak a konyha vagy a balkon, ahol két papagáj élt, név szerint Blinky és Scrubby, a Hülye Locsogó. Chloe bugyiban feküdt az ágyon, a tévé fénye töltötte be a sötét szobát, a Cocteau Twins duruzsolt a sztereóból, és ezekben a szélcsendes órákban kimentem a medence mellé, rágógumiztam. Fruitopiát ittam, és a *Film Threat* egy régi számát elolvastam vagy egy regényt, a *Végső kijáratot*, újra elolvastam belőle a „Menekülés egy nejlonzacskó segítségével” című fejezetet. „Zérózónában” voltunk.” – Ellis: *Glamoráma*, 130-131.)

²⁴ Published by Dell Publishing a division of Bantam Doubleday Dell Publishing, Inc. New York, 1997. „It helped thousands by giving clear instructions to doctors, nurses, and families on how to handle a patient's request of euthanasia” – olvasható a könyv újbóli kiadásának hátlapján. (A szerző további, e témában írt kötetei: *Let me die before I wake: Hemlock's book of self-deliverance for the dying*, National Hemlock Society, 1991; és a *Supplement to Final Exit*, 2000)

²⁵ Ellis: *Glamoráma*, 415.

bárjában, a dekorációt. A kép egy hegyet ábrázol, melyet fű borít, és „hosszú fehér virágok pettyeznek”. A regény utolsó mondata: „A jövő az a hegy”. A hegynek van csúcsa, de miként a hegy, a csúcs is a jövőben van, és ez a regény nem akar a jövőbe menni, nem akar elkalandozni a találgatások ritka levegőjű magaslataira, a jelent írja meg a maga sűrűségében. Bárhol fejezze is be, az utolsó pont utáni már nem érdekli, csak az, ami még most van. „... csillagok függnék az égen a hegy fölött, forogva izzanak. A csillagok igaziak.” A csillagok, ahogy a pettyek is igaziak. Csakis ezek léteznek az olvasás számára. A pettyek fogódzók a kontextus megteremtéséhez, nem egyetlen lehetséges kontextuséhoz, hanem különbözőekhez, megteremtve ezáltal a regényt mint olvasnivalót, és nem mint befejezni-valót, vagyis a regényt mint nyitott művet.

„– Mr. Ward, azt hiszem, ennek maga is az áldozata – teszi hozzá Palakon. Szóval azt akarja beadni nekem, hogy többé nem hihetünk semmiben, amit mutatnak nekünk? – kérdezem. – Hogy *minden* meg van változtatva? Hogy minden hazugság? És hogy ezt mindenki el fogja hinni? Igen, ez tény – mondja Palakon. Akkor mi igaz? – kiáltom. Semmi, Victor – mondja Palakon. – Különböző igazságok vannak. Akkor mi történik velünk? Változunk – vonja meg a vállát. – Alkalmazkodunk. Mihez. A jobbhoz? A rosszabbhoz? Nem vagyok benne biztos, hogy ezek a fogalmak még használhatók. Miért nem? – üvöltöm. – Miért nem használhatók? Mert senkit sem izgat, hogy mi a »jobb«. Sem az, hogy mi a »rosszabb« – mondja Palakon. – Senkit. Ma már minden más.”²⁶

²⁶ Ellis: *Glamoráma*, 565-566.